

STEFANIE JOVANOVIC-KRUSPEL

„Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik des Historismus“

Eine Spurensuche zur vergessenen Farbigkeit des plastischen Schmuckes im Naturhistorischen Museum Wien

Zusammenfassung

Das Naturhistorische Museum Wien (im Folgenden NHMW) ist eines der Hauptwerke Gottfried Sempers und Carl Hasenauers. Semper bezog 1834 für die Buntfarbigkeit in der Antike Stellung und kam zur Auffassung, dass auch in der modernen Architektur Farbe eingesetzt werden sollte. Diese Frage beschäftigte auch die Künstler, die bei der Ausstattung des NHMWs mitwirkten. Auf dem Hintergrund des Polychromie-Diskurses sollen die Stuckplastiken des Museums neu betrachtet werden. Aufgrund einer Übermalung geriet die Farbigkeit in Vergessenheit. Übermalungen wie diese waren kein Einzelfall. Sie verzerren bis heute unseren Blick auf die historistische Plastik. Folgender Artikel ist eine Spurensuche zur vergessenen Farbigkeit des NHMW.

Vorbemerkung

Die Wiederentdeckung der antiken Buntfarbigkeit in Architektur und Plastik im 19. Jahrhundert veränderte nicht nur den Blick in die Vergangenheit, sondern auch auf die Kunst der Gegenwart. 1814 veröffentlichte Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy seine Schrift über die Goldelfenbeinstatue des Zeus von Olympia, die intensive Diskussionen über die Farbigkeit auslöste.¹ Die Forschungen Jakob Ignaz Hittorffs² und Gottfried Sempers³ (1803–1879) ließen ein Bild der Antike entstehen, das auf ihre Zeitgenossen verstörend wirkte: „... seit Quatremère de Quincy’s berühmter Abhandlung über den Zeus von Olympia haben Hittorff in Frankreich und Semper in Deutschland uns in eine antike Kunstwelt blicken lassen, in der es sehr bunt herging.“⁴ Semper und viele andere stellten sich nun die Frage, was dieses neue Wissen für die Gegenwart bedeute. Semper schrieb 1834: „Der häufige Missbrauch, der mit Malereien und Farben so leicht gemacht wurde, darf uns kein Grund seyn, jede Farbe zu verbannen, und alles, was nicht grau, weiss oder erdfahl ist, kurzweg für bunt zu erklären [...] Was die Sonne nicht färbt, bedarf umso mehr des Colorits. Ueberdies sorgt die undurchsichtige Luft schon für die Harmonie. Farben sind nicht minder schreiend, als das blendende Weiss unserer Stuckwände.“⁵ Vor allem die Frage des Einsatzes von Farbe in der Plastik und die damit hervorgerufene Illusion von Lebendigkeit beschäftigte Semper. Dem Einwand der zeitgenössischen Kunstkritiker, dass Statuen durch den Einsatz von Farbe „grauenerregenden Wachsfigurengallerien“ glichen, wollte er nicht gelten lassen. Er schrieb: „Die Wachsfiguren erregen Grauen. Ganz natürlich, denn nicht von Künstlern, sondern von Marktschreibern und was oft dasselbe bedeutete, von Aerzten wurden hier die wirksamsten Hebel der Kunst gehandhabt. Und gesetzt auch, man könne zu natürlich werden (was vielleicht nicht zu leugnen ist) bleibt nicht selbst bei gemalter Plastik noch immer der Convention die Herrschaft? Convention und Geschmack, das sind die beiden heilsamen Gegengewichte schrankenloser Freiheit in der Kunst!“⁶ Dieselbe Frage beschäftigte auch die *Allgemeine Kunst-Chronik* 1894 und auch für sie kam eine bloße Imitation der antiken Polychromie in der Gegenwart nicht in Frage:

„Soll die plastische Polychromie bis an die Grenzen der Naturwahrheit gehen, oder soll sie sich damit begnügen, ein farbiger Hauch auf dem Marmor zu bleiben, der mit realistischer Absicht nichts zu tun hat? Jeder Künstler löst die Frage nach seiner Empfindung, die in jedem einzelnen Falle wechselt und selbst beim Unbefangenen heute noch von überkommenem Vorurteil beeinflusst wird. Das letzte Wort werden künftige Zeiten sprechen. An eine Führung von Seiten der antiken Kunst ist nicht zu denken, denn für den feiner Fühlenden ist es klar, dass die klassische Polychromie eine simple hieratische Schablone war, welche mit dem heutigen, verfeinerten Farbenbedürfnis nichts gemein hat, als den Namen.“⁷

Auf dem Hintergrund dieser Diskussionen suchten auch die Bildhauer, die an der Ausstattung des NHMWs mitwirkten, nach neuen Lösungen. Wie sehr der Diskurs über die Farbigkeit der Antike jene der Innenausstattung mitbestimmte, spiegelt sich ebenfalls in der zeitgenössischen Kunstkritik. In der *Allgemeinen Kunst-Chronik* aus dem Jahre 1889 heißt es: „Sind doch die so geschmackvoll und massvoll gefärbten Sculpturen im Innern des Gebäudes der sprechende Beweis dafür, von welcher grossen Bedeutung für die Wirkung der plastischen Werke eine kräftige Abhebung ihrer Formen aus der Umgebung ist. Die Tilgner’schen Giebelfiguren und die Weyr’schen, Hofmann’schen und Tilgner’schen Karyatiden machen es begreiflicher, als gelehrte Abhandlungen, warum die Griechen der Polychromie huldigten.“⁸ In den nun folgenden Abschnitten soll daher die Polychromie der Stuckplastiken des NHMWs genauer betrachtet werden.

Stuckplastiken im NHMW

Der plastische Schmuck im NHMW wurde aus reinem Gipsstuck gefertigt und konzentriert sich im Wesentlichen auf zwei Bereiche:

1. den Zentralbereich und hier vor allem auf die untere und obere Kuppel: Die Stuckdekorationen in der unteren Kuppel zeigen acht Portraitmedaillons von Josef Lax (1851–1909). In der oberen Kuppelhalle umfassen sie im Wesentlichen die 16 Zwickelfiguren in den Bogenöffnungen von Rudolf Weyr (1847–1914) sowie 16 wappentragende Genien in den obersten Kuppelfeldern, den Fries im Sprengring von Johannes Benk (1844–1914) und die Giebelfiguren von Viktor Tilgner (1844–1896). Die Auftragserteilung für alle diese Werke erfolgte am 3. September 1888. Von einigen, wie z.B. dem Benk’schen Tierfries und auch den Giebelfiguren Viktor Tilgners gibt es auch ein Endrechnungsdatum (Benk: 16. Jänner 1889; Viktor Tilgner 29. Mai 1889).

2. die Schausäle des Hochparterres mit ihren Pilasterfiguren: Im Hochparterre des NHMW befinden sich insgesamt 19 Schausäle, von denen fünf Säle (I–V) der Mineralogie gewidmet sind, weitere fünf (VI–X) der Geologie und Paläontologie, drei der Prähistorie (XI–XIII) und die restlichen sechs Säle (XIV–XIX) zum Zeitpunkt der Eröffnung der Ethnographie zugeteilt waren. Alle 19 Säle sind unter der Deckenzone mit Gemälden geschmückt. Fünf davon, nämlich der Mittelsaal (X) sowie die Ecksäle (IV, VI, XIV und XVI), sind zusätzlich mit Plastiken dekoriert. In den Quellen des 19. Jahrhunderts werden diese Figuren stets als ‚Karyatiden‘ angesprochen. Diese Bezeichnung ist architekturterminologisch zwar nicht ganz korrekt (richtigerweise müsste man hier von Karyatidhermen oder Hermenpilastern sprechen), dennoch soll

der Einfachheit halber in dem folgenden Artikel die historische Bezeichnung beibehalten werden. Die ausführenden Künstler waren Rudolf Weyr (Saal IV und X), Viktor Tilgner (Saal XIV und XVI) und Edmund Hofmann von Aspernburg (1847–1930), der die Karyatiden im Saal VI schuf. Insgesamt schmückten 104 Figuren das Hochparterre.

Irgendwann nach dem Zweiten Weltkrieg wurde vermutlich der gesamte plastische Schmuck im NHMW sowohl in den Schausälen des Hochparterres als auch im Zentralbereich (evtl. aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes nach dem Zweiten Weltkrieg oder aufgrund geänderter ästhetischer Auffassung?) mit hellgrauer-beiger Leimfarbe übermalt. Wann diese Übermalung genau stattgefunden hat, lässt sich leider nicht mehr exakt eruieren. Laut Zeitzeugenberichten (Dr. Eckart Barth, ehem. Direktor d. Prähist. Abt. und Günter Frank, Burghauptmannschaft Österreich) lässt sich der Zeitraum jedoch auf die 1960er Jahre einengen.

In den 1990ern wurde im Zuge einer Generalsanierung des Museums die Farbigkeit des plastischen Schmuckes teilweise wiederhergestellt. Im Saal IV und VI geschah dies vermutlich zwischen 1994 und 1996. 1998 wurde der Zentralbereich restauriert. Dabei wurde der farbig gefasste Gipsstuck laut Bundesdenkmalamt (im Folgenden BDA) wieder freigelegt. Laut Auskunft des BDA wurde die unter der Leimfarbensicht befindliche farbige Fassung, die offenbar in Öl, Tempera und Schlagmetallaufgaben ausgeführt war, wieder zum Vorschein gebracht, schonend trocken gereinigt und partiell ergänzt.

Die Portraitmedaillons von Josef Lax in der unteren Kuppelhalle (Abb. 1) wurden so wie auch die Schwäne in den Zwickelfeldern und die floralen Dekorationsmotive in einem hellen Beige-Grau-Braun-Ton restauriert.



Abb. 1: Josef Lax: Stuckdekoration in der Vestibülkuppel mit acht Portraitmedaillons, Untere Kuppelhalle im NHMW

Dies entspricht nicht exakt der ursprünglichen Ausgestaltung, ist dieser aber mit Sicherheit ziemlich ähnlich. In der *Allgemeinen Kunst-Chronik* aus dem Eröffnungsjahr wurde die Farbigekeit mit Fleischfarben beschrieben.⁹ Bei der Restaurierung der oberen Kuppelhalle dagegen wurden sowohl die Tilgner'schen Giebelfiguren, der Benk'sche Fries als auch die Weyr'schen Zwickelfiguren zart buntfarbig wiederhergestellt. Die bei der Reinigung der Figuren zum Vorschein gekommene Farbfassung war sehr dezent und lasierend aufgetragen (Abb. 2 und 3).

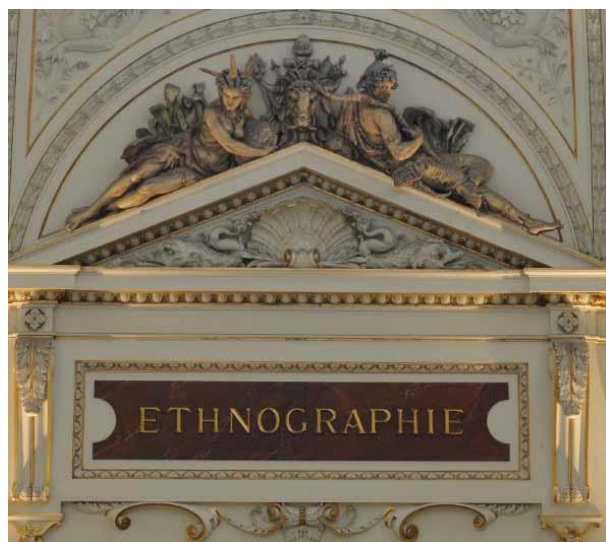


Abb. 2: Viktor Tilgner: Giebelgruppe, Obere Kuppelhalle im NHMW



Abb. 3: Johannes Benk: Fries, Rudolf Weyr: Zwickelfiguren, obere Kuppelhalle im NHMW

2005 wurde der Saal VI der Geologie neu eingerichtet und dabei auch die Fassung der Karyatiden von Edmund Hoffmann von Aspernburg erneut untersucht. Befunde der Restauratorin Mag. Maria Ranacher und des BDAs deuten auf eine sehr viel buntere (Lüster-)Fassung dieser Figuren hin. Auf Basis dieser Befundung wurde eine Karyatide des Saales teilweise in ihrer stärkeren Buntfarbigkeit wiederhergestellt (siehe Abb. 7). Die farbige Erscheinung dieser Karyatide weicht sehr deutlich von den anderen Figuren im Saal VI und Saal IV (Abb. 5 und 6) und auch von denen in der Kuppelhalle (Abb. 2 und 3) ab. Auf die genauen Befundungsergebnisse, die dieser Restaurierung zugrunde liegen, wird später noch eingegangen.

Der weitaus größte Teil der Karyatiden (Säle X, XIV und XVI) ist nach wie vor übermalt. Unter der Leimfarbenübermalung liegt die originale Farbigkeit noch immer unangetastet verborgen. Bei der Klärung der originalen Polychromie kommt diesen Figuren daher besondere Bedeutung zu.

Im Folgenden sollen daher sowohl die Hintergründe der Entstehung des Karyatidenschmuckes und seine Schöpfer detailliert vorgestellt werden als auch Indizien zur ursprünglichen Farbwirkung der Stuckplastiken im NHMW zusammentragen werden.

Hintergründe zur Entstehung des Karyatidenschmuckes

Künstlerische Grundidee

Die Karyatiden sind ebenso wie die großformatigen Gemälde der Hochparterresäle integraler Bestandteil des von Gottfried Semper und Carl Hasenauer in enger Kooperation mit dem damaligen Direktor des Museums geplanten Gesamtkunstwerkes. Inhalt und Dekoration des Museums waren in der ursprünglichen Konzeption des Museums auf subtile Weise aufeinander abgestimmt. Karyatidenschmuck und Gemälde bilden eine untrennbare Einheit. Diese Kombination wurde in ihrer Gesamtwirkung wie folgt beschrieben: „Architektonisch genommen, hat die Ausschmückung dieser Säle den Charakter eines Riesenfrieses. Hoch über den Schaukästen zieren die Wände aller dieser Säle grosse Gemälde, welche bis zur Decke hinaufreichen; in fünf Sälen treten Karyatiden hinzu, welche die Gemälde trennend, sie gewissermaßen, als bemalte Metopen erscheinen lassen und die Last der Decke zu tragen scheinen.“¹⁰

Die Grundidee zur dekorativen Ausgestaltung der Hochparterre-Säle mit diesem ‚Riesenfries‘ geht primär auf die beiden Museumsarchitekten Gottfried Semper und Carl Hasenauer (1833–1894) zurück. Beide Architekten waren sich nämlich – trotz sonstiger Divergenzen – in der Idee einig, dass die Wiener Museen in ihrer Dekoration inhaltlich auf die ausgestellten Sammlungen Bezug nehmen sollten. Bereits 1870 schrieb Semper an Hasenauer: „Leider haben die Herrn Direktoren das Magazinartige gar zu gern, ja noch mehr, sie mögen nicht einmal dem Raume den Charakter der aufzunehmenden Sammlungen geben lassen, nachdem sie finden, dass dadurch die Dehnbarkeit und Verschiebungsfähigkeit leidet. Trotzdem glaube ich, werden wir an den Ausführungsplänen in dieser Beziehung unseren Ansichten folgen.“¹¹ Schon aus den Jahren 1874 und 1875 gibt es bereits sehr detailliert ausgeführte Zeichnungen zu der Innenausstattung der Museen, die von Semper signiert oder mitsigniert sind.¹²

Obwohl Semper 1877 Wien verlassen hatte, ist davon auszugehen, dass Hasenauer bei der Ausstattung der Säle auf Basis vorhergehender gemeinsamer Planungen weiterarbeitete. Egal wie hoch man den Grad der Eigenständigkeit Hasenauers in der Ausstattungsphase des Museums einschätzt, so muss doch immer betont werden, dass sich alle später ausgeführten Dekorationsdetails ganz in Sempers Idee des Gesamtkunstwerkes einfügen.

1884 schrieb Hochstetter über den Gemäldezyklus im Hochparterre: „Nach dem Plane des Architekten Carl Freiherr v. Hasenauer sollen sämtliche 19 Schausäle des Hochparterre, also die Säle der mineralogischen, geologischen, prähistorischen und ethnographischen Sammlungen entsprechende Ausstattung mit größeren Ölgemälden erhalten, welche die Wände oberhalb der Schaukästen zieren werden.“¹³ Die Nennung Hasenauers ist dem Umstand geschuldet, dass Hasenauer zu diesem Zeitpunkt die Baustellenleitung alleine übrighatte. Dies gilt auch

für die architektonische Gliederung der Frieszone mit Plastiken. Ein von Hasenauer signierter, aber leider, aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes, undatierter Plan aus der Burghauptmannschaft vom Saal X zeigt die Frieszone mit den Karyatiden schon in großer Detailgenauigkeit (Abb. 4). Zwar entsprechen die dargestellten Karyatiden nicht denen der Ausführung, aber in Aufbau und Haltung weisen sie große Ähnlichkeit mit den vollendeten Figuren des Saal X auf. Die Gesamtkonzeption des Bilder- und Figurenfrieses war daher ganz klar von Architektenseite vorgegeben. Für die individuelle Gestaltung der Figuren waren allerdings die beauftragten Künstler zuständig.

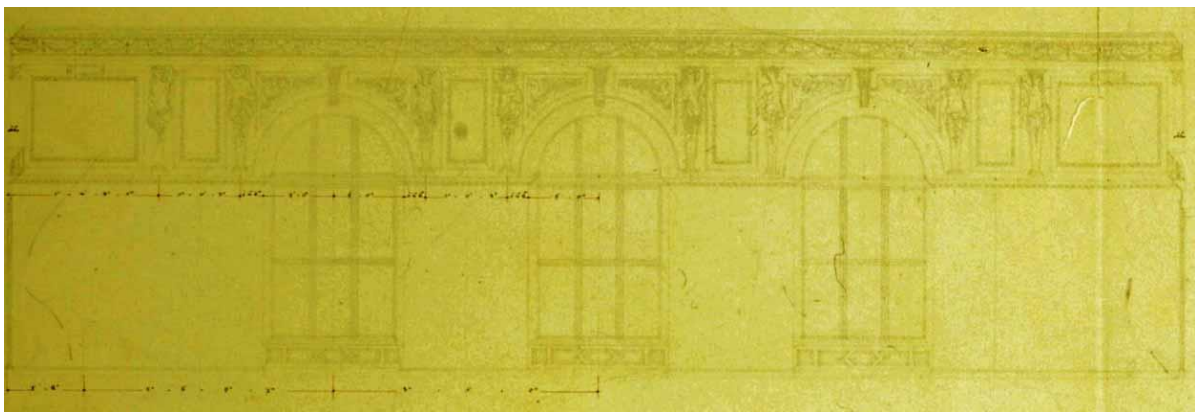


Abb. 4: Carl Hasenauer: Wandabwicklung im Saal X NHMW, Detail aus Plan 2282 Burghauptmannschaft, signiert, undatiert

Inhaltliche Ausrichtung

Die inhaltliche Festlegung des dekorativen Programmes ist, wie schon bei anderer Gelegenheit gezeigt werden konnte, primär auf den ersten Direktor Ferdinand von Hochstetter zurückzuführen.¹⁴ Sein Einfluss lässt sich sowohl bei der Auswahl der Bildthemen für die Gemälde als auch bei den Karyatiden nachweisen.¹⁵ Während Hochstetter für die Gemälde bildliche Vorlagen beschaffen ließ, schlug er für die ethnographischen Karyatiden den Ankauf von nach der Natur aufgenommenen Gesichtsmasken vor.¹⁶ Dieser Antrag wurde aber aufgrund zu hoher Kosten abgelehnt, zumal der mit den völkerkundlichen Sälen (XIV und XVI) beauftragte Künstler Viktor Tilgner angab, die Figuren auch nach Fotografien ausführen zu können.¹⁷ Die zuständigen Kustoden der betreffenden Sammlungen beschafften für die Künstler Vorlagen aus den Museumskollektionen. Dies ist vor allem beim Gemäldeschmuck eindeutig nachweisbar.¹⁸ Es ist daher davon auszugehen, dass dies auch bei den Karyatiden der Fall gewesen ist. Vor allem bei den von Tilgner geschaffenen völkerkundlichen Figuren wurden die den Figuren beigelegten Attribute, wie Waffen, Werkzeuge und Schmuckstücke, sicher anhand von Bild-

und Objektvorlagen aus den Sammlungen gestaltet. Auch die Karyatiden des Saal X mit der Darstellung von Dinosauriern sowie diverser Entwicklungsstadien des Tier- und Pflanzenreiches sind ohne die Vorlage von Objekten und Bildern aus der Sammlung undenkbar.

Datierung der Karyatiden

In der 147. Sitzung des Hofbaukomitees am 6. Februar 1884 wurde die Ausführung von Karyatiden zur Dekorierung der vier Ecksäle und des Mittelsaales im Hochparterre des Naturhistorischen Hofmuseums behandelt.¹⁹ Zur Vergabe kamen „an den Bildhauer Weyr 44 Karyatiden paläontologische Gegenstände und Berggeister darstellend, für a 200 fr.; zus. 8800 fr., an den Bildhauer Hoffmann 8 doppelte und 4 einfache Karyatiden, die 4 Elemente darstellend, für 4000 fr., und an den Bildhauer Tilgner 40 Karyatiden, Nordamerikaner, Mexikaner, Südsee-Insulaner und Neuseeländer darstellend für 8000 fr.“²⁰ Mit diesem Datum ist ein terminus post quem gesetzt. In dem Jahresbericht des NHMW von 1885 wird schließlich neben anderem die Fertigstellung der Karyatiden erwähnt. Es heißt dort: „Im Hochparterre wurden die Thüreinfassungen (Chambranen aus Kunstmarmor) hergestellt, die Malerarbeiten an den Wänden unterhalb des Kämpfergesimses vorgenommen, die Karyatiden in den Ecksälen und im Mittelsaale versetzt und polychromiert ...“²¹ Mit der Versetzung und Fassung im Jahr 1885 ist ein terminus ante quem gesetzt. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass die Karyatiden in dem Zeitraum zwischen Februar 1884 und Ende 1885 entstanden sind.

Die Künstler

Die drei Künstler, die die Aufträge für die Karyatiden im Hochparterre des NHM Wien erhielten, waren Edmund Hofmann von Aspernburg (1847–1930), Viktor Tilgner (1844–1896) und Rudolf Weyr (1847–1914). Edmund Hofmann schuf die Karyatiden im Saal VI (20 Figuren) – sie wurden bereits in den 1990ern restauriert. Rudolf Weyr schuf die Karyatiden im Saal IV (20 Figuren) – auch sie wurden bereits in den 1990ern restauriert – und im Saal X (24 Figuren) – diese sind noch übermalt. Viktor Tilgner schuf die Giebelfiguren in der oberen Kuppelhalle – 1998 restauriert – und die Karyatiden im Saal XIV (20 Figuren) und im Saal XVI (20 Figuren) – alle noch übermalt. Alle drei Künstler wurden von ihren Zeitgenossen sehr geschätzt und erhielten bei mehreren Ringstraßen-Bauten bedeutende Aufträge. Rudolf Weyr und Viktor Tilgner gelten als prominenteste Vertreter des Neobarock in Österreich. Sie sind beide für ihre Lebendigkeit, Bewegtheit und Freiheit bekannt. Edmund Hofmann von Aspernburg dagegen war für seinen klassizistischeren Stil bekannt. Seine 20 Figuren im Saal IV wirken im Vergleich zu denen Weyrs und Tilgners steifer und formeller.



Abb. 5: Rudolf Weyr: Restaurierte Figur
,Gold', Saal IV im NHMW



Abb. 6: Edmund Hofmann: Restaurierte Figuren ,Gold',
Saal VI im NHMW

Befunde & Restaurierung von 2005

Im Saal VI wurden im Jahr 2005 durch die damalige Restauratorin im NHMW Frau Mag. Maria Ranacher Proben am plastischen Schmuck genommen und im Labor des BDA naturwissenschaftlich untersucht.²² Ergebnis der damals durchgeführten Untersuchung war: „Die Pilasterfiguren sind durchgehend mit einer stark glänzenden Schelllackschichte versehen, die dem Stuck den Charakter einer glasierten Keramik verleiht. Um dem Lack nicht einen rosa Ton zu geben, wurde extra gebleichter Schelllack eingesetzt. Koloristische Akzente wurden mit einer dünnen Halblasur partiell aufgesetzt. Unter dieser Fassung ist kein Hinweis auf eine frühere Fassung. Es dürfte sich hier somit um den Originalzustand handeln.“²³ Sehr eindeutig geht aus dem Befund hervor, dass das Kolorit der Figuren lasierend aufgetragen war. Einzelne Stellen erhielten durch Schlagmetallaufgaben (Gold und Aluminium) metallische Effekte.

Aufgrund des obigen Befundes wurde angenommen, dass die Farbigkeit sowohl der Figuren als auch der Wandflächen im Saal doch intensiver gewesen sein soll als dies die bisher durchgeführten Restaurierungen (im Saal IV und in der Kuppel) nahelegen. Man vermutete,

dass durch die vorherige Reinigung wesentliche Teile der farbigen Oberfläche verloren gegangen sind. In einem weiteren Laborbericht des BDA heißt es daher:

„Nachdem durch mehr Befundung und orig. Reste an den Figuren doch von einer geschlosseneren Farbigkeit der Karyatiden ausgegangen werden muss, ergibt sich die Frage, ob die Wandhintergründe nicht auch kräftiger (und bunter) waren. Die Karyatiden sind jetzt an den Höhen und zugänglicheren Stellen sehr blank, Farbreste sind nur an den unzugänglicheren Tiefen vorhanden. Der Farbauftrag war nur sehr dünn und das auf einer glatten dicken Schellackschichte. Eine Reduktion eines solchen Farbauftrags ist bei einer handwerklichen Reinigung schnell passiert. Wieweit allerdings von Haus aus auch eine gewisse Tiefen-Höhen-Wirkung des Farbauftrags wie bei Glasuren beabsichtigt war bleibt offen (ist aber bei diesem Farbaufbau in einem gewissen Grade anzunehmen).“²⁴

Noch im selben Jahr wurde daher mit einer sehr viel buntfarbigeren Restaurierung begonnen (siehe Abb. 7), die einerseits aufgrund mangelnder Geldmittel andererseits vermutlich aufgrund der für unser heutiges ästhetisches Empfinden irritierenden Buntheit der Figuren scheiterte.

Der plastische Schmuck in den übrigen Sälen (X, XIV und XVI) blieb seit seiner Leimfarben-Übermalung (nicht zuletzt aufgrund mangelnder Geldmittel) unangetastet. Diese Übermalung führte dazu, dass das Wissen um die Farbigkeit dieses Teils der plastischen Ausschmückung immer mehr in Vergessenheit geriet. Zwar ist das ursprüngliche Kolorit der Plastiken in den schriftlichen Quellen des 19. Jahrhunderts sehr gut dokumentiert, doch aufgrund fehlender fotografischer Dokumentation bleibt die Frage nach Intensität und Naturtreue der Farbigkeit bis heute ungeklärt.



Abb. 7: Edmund Hofmann: Karyatidenpaar ‚Feuer‘, Saal VI im NHMW – Erneuter Restaurier-Versuch 2005 an der weiblichen Figur durch Mag. M. Ranacher und BDA Österreich

Suche nach schriftlichen und bildlichen historischen Quellen

Wie bereits mehrfach erwähnt, widmete die Allgemeine Kunst-Chronik der Architektur und Ausstattung des NHMW mehrere umfassende Beschreibungen, die wesentliche Hinweise auf seine ursprüngliche Farbigkeit enthalten.²⁵

Obere Kuppelhalle

Zu dem Benk'schen Tierfries in der oberen Kuppelhalle heißt es dort bezüglich der Farbigkeit, dass sich die „gelblich-weissen Formen“ klar „vom bläulichen Grunde“ abheben.²⁶ Dieser bläuliche Hintergrundton – dessen Verwendung Semper übrigens auch bei antiken Reliefs beschreibt²⁷ – ist heute nicht mehr vorhanden, vielmehr wurde bei der Restaurierung ähnlich wie in der unteren Kuppelhalle ein hellbeiger Grundton gewählt, auf dem sich zart farbige Tier- und Kindergestalten in einer sich dahinschwingenden Ranke tummeln. Unterhalb dieses Frieses befinden sich in den Zwickeln der Bogenöffnungen die Darstellungen von Genien mit Tiergestalten von Rudolf Weyr. Weyr, von dem auch die Karyatiden im Saal IV und X stammen,

schuf hier sehr lebhaft Interaktionen zwischen Knabenfiguren und Tieren. Zu diesen Zwickeln fertigte Weyr genaue grafische Studien an, die er teilweise auch als Radierungen in der Allgemeinen Kunst-Chronik veröffentlichte. Viele dieser Zeichnungen (12 Stück) sind heute in der Albertina verwahrt.²⁸ Da diese Studien aber nicht farbig sind, lassen sie keine Aussage über die ursprüngliche Farbfassung dieser Basreliefs zu. Auch an der Akademie der Bildenden Künste werden in einem Teilnachlass des Künstlers zwei Bleistiftskizzen und eine Aquarellskizze verwahrt, die höchstwahrscheinlich Studien zu diesen Zwickelfiguren sind. Von besonderem Interesse ist naturgemäß die bisher unpublizierte Aquarellstudie. Sie gehört eindeutig zu dem linken Zwickelrelief unterhalb der Anthropologie (Abb. 8: Genius mit Heuschrecke). Im Vergleich zum heute sichtbaren Relief ist die Aquarellstudie sehr buntfarbig. Der Hautton des nackten Knaben ist deutlich rosa und die von ihm umschlungene Heuschrecke weist – was auch naturgetreuer ist – ein kräftiges Grün und weiße Flügel auf. Ein rosarotes Tuch umflattert die beiden Figuren. Der Hintergrund ist bläulich gefärbt.



Abb. 8: Rudolf Weyr: Aquarellstudie zum Zwickelrelief in der Oberen Kuppelhalle, undat., Teilnachlass R. Weyr, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien



Abb. 9: Rudolf Weyr: Restaurierte Zwickelfigur ‚Genius mit Heuschrecke‘, Obere Kuppel im NHMW

Es stellt sich die Frage, inwieweit dieses Aquarell als Vorgabe für die Farbigkeit der Zwickelfiguren gewertet werden kann.

Ein großer Teil der Stuckplastiken (40 Karyatiden, 16 Giebelfiguren) im NHMW wurde von dem Bildhauer Viktor Tilgner geschaffen. Tilgner nutzte die Farbfassung seiner Plastiken dazu, um ihnen Leben einzuhauchen, ohne jedoch zu naturalistisch zu werden. Tilgner vermied offenbar erfolgreich den von Semper mit den Worten ‚grauenerregenden Wachsfiguren‘ beschriebenen Effekt der zu starken Naturnähe: „Was Tilgner betrifft, so neigt er mit seinem Empfinden auf die Seite jener, welche die neu angebaute koloristische Bewegung in bescheidene Grenzen zu bannen und von jeder realistischen Tendenz frei zu erhalten wünschen.“²⁹

Konkret zur farbigen Wirkung der Giebelfiguren Viktor Tilgners heißt es in der Allgemeinen Kunst-Chronik von 1889: „Um dem Leser den Eindruck dieser Gruppen zu vergegenwärtigen, muss hinzugefügt werden, dass sich dieselben von einem dunkleren Hintergrunde abheben; die Gewänder der Figuren sind leicht bemalt, die Haare schattiert.“³⁰ Von dem dunkleren Hintergrund ist heute leider nichts mehr zu merken. Dieser wurde mit dem heute dominierenden hellen Beigeton ersetzt. Bezugnehmend auf den „flüchtigen Decorationsstil“ der Figuren heißt es weiter: „Aber eine leichte Bemalung der Haare, des Gesichtes und der

Gewänder, die nur Nuancen eines Tones aufweisen, hat hier Wunder bewirkt und von dem dunkler gehaltenen Hintergrunde heben sich diese kolossalen Gypsmassen in höchst lebensvoller Weise ab; sie erreichen trotz ihrer Skizzenhaftigkeit einen bei weitem stärkeren Effect, als die sorgsam gearbeiteten Sculpturen am Aeusseren.“³¹

Karyatidenschmuck im Hochparterre

Was die ursprüngliche Farbwirkung der Karyatiden betrifft, ist abermals die Beschreibung in der Allgemeinen Kunst-Chronik eine bedeutende Quelle. Zu den Karyatiden Weyrs im Saal X und IV heißt es dort: „Prof. Weyr liefert einen bedeutenden Theil des plastischen Schmuckes für das naturhistorische Museum, welches seiner Vollendung mit raschen Schritten entgegengeht. Hier wurden für den paläontologischen und mineralogischen Saal vierundvierzig Karyatiden gearbeitet, bei welchen die Polychromie effectvoll in Anwendung gebracht ist.“³² In der Augustausgabe des Jahres 1889 ging es um die Figuren im mineralogischen Saal IV: „Die Naturgetreue Bemalung der Metalle und Gesteine, sowie eine zarte Färbung der Gewandfalten und der Köpfe verleiht diesen Karyatiden einen eigenthümlichen Zauber und bewirkt, dass diese phantastischen Bildwerke die weiten Säle nicht nur zieren, sondern mit jenem lebendigen Hauch erfüllen, den die Kunst der Wissenschaft voraus hat.“³³



Abb. 10: Historische Fotografie, vermutlich gegen 1890, Saal IV, Mineralogie im NHMW

Diesen Beschreibungen entspricht auch eine historische Fotografie (Abb. 10), die vermutlich in den 1890ern aufgenommen wurde. Aus ihr wird klar ersichtlich, dass die farbige Gestaltung im Saal IV eher dezent gewesen sein muss.

Die 40 völkerkundlichen Karyatiden (je 20 im Saal XIV und XVI) stammen alle von Viktor Tilgner. In einem Artikel von E. R. Leonhardt wird erwähnt, wie es zu der Entscheidung zur Polychromierung kam: „Da nämlich die Karyatiden in Weiss ausgeführt keine oder zu wenig Schattenwirkung gehabt haben würden, so wurde der Beschluss gefasst, sie sämtlich polychromirt auszuführen; doch sind die Farben ungemein zart gehalten, lediglich um der Phantasie eine Anregung zu geben. Das ist das Fleisch, das sind die Gewänder an diesen Figuren.“³⁴ In der Allgemeinen Kunst-Chronik betont Alfred Nossig: Dank ihrer „discret polychromirten Gewänder und Waffen“ scheinen sie „aus ihrer Heimat lebendig hierher verpflanzt zu sein.“³⁵ Zu den Karyatiden im Saal XVI heißt es weiter: „Viktor Tilgner, welcher im vierzehnten Saale die amerikanischen Stämme dargestellt, gibt hier mit nicht geringerer Kraft der Charakteristik Typen von Südseeinsulanern und Neufundländern. Körpertön, Augen- und Haarfarbe sind genau angedeutet, während Gewand und Waffen einen einzigen, wenig nuancierten Ton aufweisen, welcher sich von den Körperformen abhebt.“³⁶ Was jedoch schon in der zeitgenössischen Kunstkritik beanstandet wurde, ist der unvermittelte Übergang zwischen Figur und Pilaster:

„Diese Atlanten (welche eigentlich nicht diesen Namen verdienen, da sie nicht als tragende Gestalten aufgefasst sind) sind in naturalistischer Weise, aber in leichten und ineinander übergehenden Tönen bemalt. Der Eindruck, welchen diese neue Art von bemalter Plastik auf den Beschauer hervorbringt, ist ein sehr origineller und ungewöhnlicher, aber namentlich bei der Darstellung der verschiedenen Völkerrassen ausserordentlich effectvoll. Nur scheint uns der Übergang von den bunt bemalten Oberkörpern zu ihren glatten hermenartigen Untertheilen (Zippen), welche nur eine einfache stumpf graubraune Färbung zeigen, etwas zu wenig vermittelt zu sein.“³⁷

In den 1930er Jahren war die farbige Fassung der Karyatiden im Hochparterre zumindest partiell noch vorhanden. Dies beweist ein Schwarz-Weiß-Foto des Saals XIV aus dem Fundamentarchiv der Prähistorischen Abteilung (Abb. 11), welches in den 1930ern aufgenommen wurde. Die Grauwerte der Figuren sind ein eindeutiges Indiz für die ursprüngliche Farbigkeit der Figuren in diesem Saal. Auch der von Deininger kritisierte abrupte Übergang der völkerkundlichen Karyatiden zwischen bunter Figur und Pilaster ist gut auszunehmen.



Abb. 11: Historische Fotografie des Saal XIV, Detail: Karyatiden-Schmuck, 1930er, Fundaktenarchiv der Prähistorischen Abteilung, Foto Inv. Nr. 5730, NHMW

Aktuelle Befunde durch die partielle Entfernung der Leimfarbenübermalung

Auf der Suche nach Spuren der ursprünglichen Polychromie hat die Autorin im November 2016 zusammen mit der Restauratorin Mag. Gergana Almstädter (Prähist. Abt. d. NHMW) die wasserlösliche Leimfarbenübermalung in den Sälen X, XIV und XVI an ausgewählten Stellen partiell entfernt. Die Fotos der dabei zu Tage geförderten Polychromie-Spuren sprechen für sich selbst. Ähnlich wie in dem bereits vorgestellten Gutachten des BDAs aus dem Jahr 2005 deuten sie darauf hin, dass die ursprüngliche farbige Erscheinung doch etwas buntfarbiger war als bisher angenommen wurde. Insbesondere die Karyatiden der ehemaligen Völkerkunde von Viktor Tilgner (XIV und XVI) scheinen etwas naturalistischer in ihrer Erscheinung gewesen zu sein als die Karyatiden anderer Säle. Bei den zwei Figuren aus Saal XVI konnte anhand von zwei Proben (Oberarm des Mannes und Finger der Frau) eindeutig ein durchgehend dunkler Hautton nachgewiesen werden (siehe Abb. 12, 12a und 12b).



Abb. 12: Viktor Tilgner: noch übermaltes Karyatiden-Paar, Saal XIV im NHMW



Abb. 12a: Farb-Detail (von Abb. 12): dunkler Hautton am Finger der weiblichen Karyatide, Saal XIV im NHMW



Abb. 12b: Farb-Detail (von Abb. 12): dunkler Hautton am Oberarm der männlichen Karyatide, Saal XIV im NHMW

Bei den Figuren des Saal XIV wurden die ‚Maya‘ (Abb. 13) genauer untersucht. Dabei stellte sich heraus, dass sowohl der leicht rötliche Federkopfschmuck (Abb. 13a) der männlichen Figur und der Hautton am Finger (Abb. 13b: leicht gelblich, vermutlich durch den vergilbten Schellack) ebenso unversehrt erhalten sind wie die dekorativen Schmuckdetails aus Gold (Abb. 13c und d). Der verzierte Stock in der Hand der männlichen Figur stellte sich als echter Holzstock heraus (Abb. 13e). Da bei der Herstellung der ethnographischen Karyatiden sowie bei der Wiedergabe der Bekleidung und Waffen auf höchste Authentizität geachtet wurde, wie die Ethnologen Schifko und Mückler 2017 nachweisen konnten, wäre die Wiederherstellung der ursprünglichen Farbgebung auch für die ethnische Zuordnung der Figuren bedeutsam.³⁸ Viele Attribute könnten, so die Autoren, leichter erkannt und bestimmten Ethnien zugeordnet werden – eine Zuordnung wie sie offenbar in der ursprünglichen didaktischen Konzeption des Museums für den Museumsbesucher vorgesehen war.



Abb. 13: Viktor Tilgner: Übermaltes Karyatidenpaar ‚Maya‘, Saal XIV im NHMW

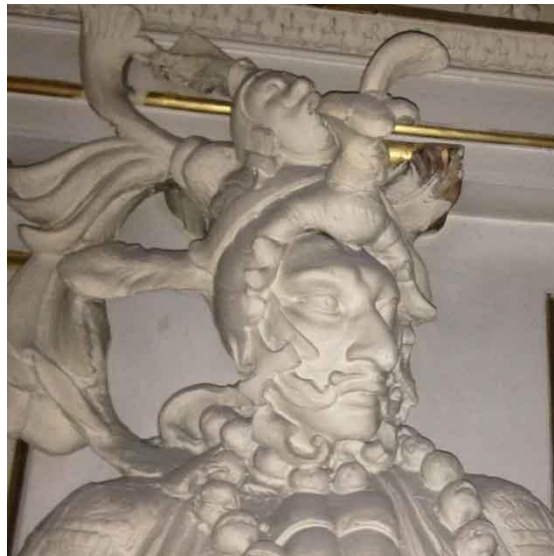


Abb. 13a: Farb-Detail (von Abb. 13): rötlicher Federschmuck der männlichen Figur, Saal XIV im NHMW



Abb. 13b: Farb-Detail (von Abb. 13): Hautfarbe am Finger der männlichen Figur, Saal XIV im NHMW



Abb. 13c: Farb-Detail (von Abb. 13): Gold-Auflage am Schmuck der männlichen Figur,

Saal XIV im NHMW



Abb. 13d: Farb-Detail (von Abb. 13): Gold-Auflage am Armschmuck der weiblichen Figur, Saal XIV im NHMW



Abb. 13e: Detail (von Abb. 13): Freilegung des Holzstockes der männlichen Figur, Saal XIV im NHMW

Bei der Untersuchung der Karyatiden von Rudolf Weyr in Saal X (Abb. 14) deutete sich ein etwas anderes Resultat an. Während die Figuren zwar Haut und Haarschattierungen (Abb. 14a und b) aufweisen, erbrachte eine Farbbefundung der beiden Saurier (Flug- und Fischesaurier) eher bescheidene Farbresultate. Während die Schnauze des Flugsauriers zumindest schwarz-graue Schattierungen in den Vertiefungen aufweist (Abb. 14c), scheint die Oberfläche des Fischesauriers schlicht ohne Farbe belassen worden zu sein (Abb. 14d). Dies könnte seine Ursache in dem Umstand haben, dass man zum Zeitpunkt der Herstellung dieser Figuren noch zu wenig zur Oberflächenbeschaffenheit und damit Farbe der Saurier wusste und man sich

wissenschaftlich nicht auf unsicheres Terrain begeben wollte. Wie die historischen Beschreibungen der mineralogischen Karyatiden Weyrs aus dem Saal IV und auch das historische Foto (Abb. 10) nahelegen, scheint Weyr vor allem den Bereich zwischen Figur und Pilaster (im Saal IV die Mineralien) farblich am sorgsamsten gestaltet zu haben. Dies wird durch den Befund an der Karyatide ‚Eiche‘ (Abb. 15) deutlich. Eine Entfernung der Übermalung förderte einen schönen braunen Hirschkäfer zu Tage (Abb. 15b).



Abb. 14: Rudolf Weyr: Übermaltes Karyatidenpaar ‚Saurier‘, Saal X im NHMW



Abb. 14a: Farb-Detail (von Abb. 14): braune Haare der weiblichen Figur, Saal X im NHMW



Abb. 14b: Farb-Detail (von Abb. 14): Hautfarbton am Hals der weiblichen Figur, Saal X im NHMW



Abb. 14c: Farb-Detail (von Abb. 14): Schnauze des Flugsauriers bei der männlichen Figur, Saal X im NHMW



Abb. 14d: Farb-Detail (von Abb. 14): Hautfarbe des Fische-Sauriers bei der weiblichen Figur, Saal X im NHMW



Abb. 15: Rudolf Weyr: Übermalte Karyatide ‚Eiche‘, Saal X im NHMW



Abb. 15a: übermaltes Detail (von Abb. 15) am Schaft der Karyatide ‚Eiche‘, Saal X im NHMW



Abb. 15b: Farb-Detail: braune, geschlossene Farbfassung des Hirschkäfers von der Karyatide ‚Eiche‘, Saal X im NHMW

Fazit

Auch wenn in den schriftlichen Quellen bei den Beschreibungen der Stuckplastiken stets von einer sehr dezenten Polychromierung die Rede ist, lassen die neueren Befunde doch an der Authentizität der bisherigen Wiederherstellungen der Farbigkeit Zweifel aufkommen. Die hier vorgelegten aktuellen Befunde aus der Entfernung der Karyatiden-Übermalung in den Sälen X, XIV und XVI lassen die bereits 2005 von Mag. Ranacher und dem BDA geäußerte Vermutung, dass die Farbschicht ursprünglich geschlossener gewesen ist und nur durch wenig sensible Reinigungen abgetragen wurde, durchwegs möglich erscheinen. Die von der Autorin gemachten Befunden deuten auch darauf hin, dass unter der Leimfarbenschichte tatsächlich eine geschlossener Farbschicht verborgen ist. Dies könnte bedeuten, dass man sich die ursprüngliche Farbwirkung des plastischen Bildschmuckes im NHMW und hier vor allem in den Sälen

der ehemaligen Völkerkunde unter Umständen buntfarbiger vorzustellen hat, als die in den 1990ern durchgeführten Wiederherstellungen nahelegen. Möglicherweise weicht unsere Auffassung, aufgrund des Wandels des ästhetischen Empfindens deutlich von dem ab, was man im Historismus als dezent ansah. Es stellt sich die Frage, ob nicht dasselbe Unbehagen, welches einst die Zeitgenossen Sempers bei der Betrachtung der Rekonstruktionen antiker Farbigekeit befiel, auch uns heute den klaren Blick auf die historistische Stuckplastik verstellt. Sind die bisher durchgeführten Restaurierungen vielleicht ebenfalls das Resultat der Furcht vor ‚grauenerregenden Wachsfiguren‘ wie Semper sie in seiner Schrift 1834 beschwor?

Die Ambivalenz der schriftlichen und bildlichen historischen Quellen macht eine eindeutige Beantwortung der Frage, wie wir uns die ursprüngliche Farbigekeit exakt vorzustellen haben, schwierig. Vor dem Hintergrund der schriftlichen und fotografischen Quellen kommt die Autorin zu der Auffassung, dass die 2005 versuchte Restaurierung (Abb. 7), in der der Figur ein durchgehend rosiger Hutton sowie ein leuchtend rotes Kleid verliehen wurde, einen Schritt zu weit geht. Nichtsdestotrotz legen die aktuellen Befunde doch nahe, dass die Figuren vermutlich partiell buntfarbiger gestaltet wurden. Dies würde sich mit den schriftlichen Quellen decken, in denen mehrfach naturgetreu bemalte Details erwähnt werden. Die Wahrheit über die ursprüngliche Farbigekeit der Stuckplastiken liegt vermutlich irgendwo in der Mitte, zwischen den wahrscheinlich allzu dezenten Wiederherstellungen der 1990er Jahre und der stark buntfarbigen Restaurierung von 2005. Für eine restlose Klärung dieser Frage wäre allerdings eine weitere Laboruntersuchung durch das Bundesdenkmalamt mehr als sinnvoll. Eine Wiederherstellung der farbigen Fassung würde nicht nur die ästhetische Wirkung deutlich erhöhen, sondern auch die Lesbarkeit des dekorativen Programmes erheblich verbessern. Damit würde auch der didaktische Anspruch, der dem gesamten dekorativen Programm des Museums zugrunde liegt und der das NHMW in der Museumslandschaft des 19. Jahrhunderts so einzigartig machte, wieder erlebbar gemacht werden.

- ¹ Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Le Jupiter olympien ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue*, Paris 1814.
- ² Jakob Ignaz Hittorff, „De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocles dans l'acropole de Sélinunte“, in: *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, Jg. 2, Paris 1830, S. 263–284.
- ³ Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona 1834.
- ⁴ Clemens Sok, „Viktor Tilgner“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XVIII, Nr. 6, 1894, S. 161–166.
- ⁵ Gottfried Semper 1834 (wie Anm. 3), S. 42.
- ⁶ Ebd., S. 25.
- ⁷ Clemens Sok 1894 (wie Anm. 4), S. 161–166, bes. 164f.
- ⁸ Alfred Nossig, „Das Wiener naturhistorische Hofmuseum, verglichen mit den Museen von Berlin und Dresden“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XIII, Nr. 18, Wien 1889, S. 508–513.
- ⁹ Alfred Nossig, „Das Innere des naturhistorischen Hofmuseums“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XIII. Bd. Nr. 16, Wien 1889, S. 451–458.
- ¹⁰ Alfred Nossig, „Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XIII, Nr. 17, Wien 1889, S. 479–483.
- ¹¹ Manfred Semper, „Hasenauer und Semper. Eine Erwiderung und Richtigstellung“, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 59, Wien, 1894, S. 57–63, 73–82, 85–96, bes. S. 94 (Brief Sempers an Hasenauer, 21. November 1870).
- ¹² Siehe dazu den von Manfred Semper in der *Allg. Bauzeitung* (wie Anm. 11) publizierten „Entwurf für einen Plafond im Kunsthistorischen Museum“, sign.: G. Semper f. 1875, dessen Original im Semperarchiv in Zürich verwahrt wird sowie der in der Burghauptmannschaft Österreich verwahrte „Schnitt durch das Stiegenhaus des NHM“, vom 14.11.1875, der von Semper und Hasenauer signiert wurde.
- ¹³ Ferdinand von Hochstetter, „Das k. k. Hof-Mineralienkabinet in Wien“, in: *Jahrbuch der kaiserlich-königlichen Geologischen Reichsanstalt*, XXXIV, Wien 1884, S. 264–298, bes. S. 296.
- ¹⁴ Stefanie Jovanovic-Kruspel, *Das Naturhistorische Museum. Baugeschichte, Konzeption & Architektur*, Wien, 2014, S. 78.
- ¹⁵ Siehe dazu Franz von Hauer, „Notizen“, in: *Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums*, Band I, Nr. 1., Wien 1886, S. 27–30 und Carl von Lützw (Hrsg.), „Wiener Neubauten und ihr Schmuck“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, Erster Jahrgang, Leipzig 1890, S. 46–52, bes. S. 47.
- ¹⁶ Österreichisches Allgemeines Verwaltungsarchiv (im Folgenden AVA), Stadterweiterungsfonds (im Folgenden StEWF), Fasc. 77, 149. Sitzung des Hofbaukomitees (im Folgenden HBC), 30. April 1884.
- ¹⁷ AVA, StEWF, Fasc. 77, 149. Sitzung des Hofbaukomitees, 30. April 1884.
- ¹⁸ Siehe: Georg Schifko & Stefanie Jovanovic-Kruspel, „Anmerkungen zur plastischen und malerischen Darstellung von Munduruku-Kopftrophäen (pariá-á) im Naturhistorischen Museum Wien“ (2017 eingereicht) und „Hochstetter Collection Basel“, Geolog. Abt. NHMW, Brief von Heger an Hochstetter 8. Juni 1883.
- ¹⁹ AVA, StEWF, HBC, Fasc. 77, 147. Sitzung.
- ²⁰ Ebd.
- ²¹ Franz von Hauer, „Jahresbericht für 1885“, in: *Annalen des k. k. naturhistorischen Hofmuseums*, Bd. 1, Wien, 1886, S. 2–4.
- ²² BDA-Laborbericht ZI 3.367/1/2005.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ BDA-Laborbericht 3.367/9/2005.
- ²⁵ Alfred Nossig, „Das Aeussere des naturhistorischen Hofmuseums“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XIII, Nr. 15, Wien 1889, S. 418–426; Alfred Nossig: Das Innere des naturhistorischen Hofmuseums, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, Illustrierte Zeitschrift für Kunst, XIII, Nr. 16, Wien 1889, S. 451–483. Alfred Nossig, „Die Schausäle des naturhistorischen Hofmuseums“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XIII, Nr. 17, Wien 1889, S. 479–483 sowie Alfred Nossig, „Das Wiener naturhistorische Hofmuseum, verglichen mit den Museen von Berlin und Dresden“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, XIII, Nr. 18, Wien 1889, S. 508–513.
- ²⁶ Alfred Nossig 1889 (wie in Anm. 9), bes. S. 455.
- ²⁷ Gottfried Semper 1834, (wie in Anm. 3), bes. S. 23 und 37.

-
- ²⁸ Albertina Sammlungen Online (<http://sammlungenonline.albertina.at>), Zeichnungen von Rudolf Weyr mit den Signaturen: 30271/273, 307, 264, 270, 268, 329, 272, 269, 263, 271, 267, 262.
- ²⁹ Clemens Sok 1894 (wie Anm. 4), bes. S. 166.
- ³⁰ Alfred Nossig 1889 (wie Anm. 9), bes. S. 457.
- ³¹ Ebd., bes. S. 457.
- ³² Alfred Nossig, „Wiener Bildhauer-Ateliers“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, 15. Februar, Wien 1889, S.99–102.
- ³³ Alfred Nossig, Bd. XIII, Nr. 17, August 1889, S. 480.
- ³⁴ E. R. Leonhardt, „Die k. k. Hof-Museen in Wien“, in: *Zeitschrift des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereines*, Wien 1886, Heft 1, S. 1–10, bes. S. 8.
- ³⁵ Alfred Nossig 1889 (wie Anm. 10), bes. S. 482.
- ³⁶ Ebd., bes. S. 483.
- ³⁷ Deininger, Julius, „Die k. k. Hofmuseen“, in: Lauser Wilhelm (Hrsg.): *Die Kunst in Österreich-Ungarn II*, Jahrbuch der Allgemeinen Kunst-Chronik, 2. Jahrgang Wien o. J., S. 3–8.
- ³⁸ Georg Schifko & Hermann Mückler, „Keulentragende ‚Südsee-Karyatiden‘ als Dekorationsobjekte – Zur plastischen Darstellung von Maori und Fidschianern im Naturhistorischen Museum in Wien“, in: *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien*, Serie A, 119, 15. Februar, Wien 2017, S.33–46.